
Un poète « planqué » dans un prosateur : Bufalino et la tradition de la « prose sonore » dans la littérature italienne du xx^e siècle [avec une lettre inédite de l'écrivain]

*Un poeta «imboscato» in un prosatore: Bufalino e la «prosa sonora» del
Novecento [con una lettera inedita dello scrittore]*

*A Poet Hidden in a Prose Writer: Bufalino and Italian 20th-Century "Sound
Prose" [with an Unpublished Letter by the Writer]*

Stefano Lazzarin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/6457>

DOI : 10.4000/cei.6457

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-173-7

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Stefano Lazzarin, « Un poète « planqué » dans un prosateur : Bufalino et la tradition de la « prose sonore » dans la littérature italienne du xx^e siècle [avec une lettre inédite de l'écrivain] », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 30 | 2020, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 06 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cei/6457> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.6457>

Ce document a été généré automatiquement le 6 mars 2020.

© ELLUG

Un poète « planqué » dans un prosateur : Bufalino et la tradition de la « prose sonore » dans la littérature italienne du xx^e siècle [avec une lettre inédite de l'écrivain]

Un poeta «imboscato» in un prosatore: Bufalino e la «prosa sonora» del Novecento [con una lettera inedita dello scrittore]

A Poet Hidden in a Prose Writer: Bufalino and Italian 20th-Century "Sound Prose" [with an Unpublished Letter by the Writer]

Stefano Lazzarin

1. Un narrateur « impur »

- 1 Parmi les textes de poésie de Gesualdo Bufalino, le plus curieux — et peut-être le plus important — est *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, transcription d'un séminaire de trois jours qui se déroula à Taormine les 14-16 octobre 1989 et qui portait sur l'œuvre de l'écrivain sicilien. Or dans *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, en s'interrogeant sur la genèse de ses propres textes, Bufalino rappelle une opinion de Paul Valéry : « A volte una volontà d'espressione cerca le parole in cui manifestarsi; altre volte, al contrario, un elemento di forma cerca la propria causa, cerca un senso nello spazio della mia anima¹ » ; et il ajoute l'explication suivante : « In termini più semplici, a volte c'è un senso che vuol farsi suono, altre volte un suono che vuol farsi senso. Il romanzo nasce generalmente dalla prima esigenza, la poesia dall'altra². » Dans la suite de son discours, Bufalino préconise « una lettura musicale delle mie cose, uno studio del ritmo, delle

andature melodiche, delle scansioni ritmiche, dei campi metaforici, della prosodia nascosta, con rime dissimulate nei meandri del periodo³ » ; autrement dit, il se présente comme un narrateur « impur » ou un poète « planqué » (« narratore impuro », « imboscato »)⁴, qui emploie dans ses proses une série d'instruments et de stratagèmes qui sont propres à la poésie. On pourrait peut-être appliquer aux narrations de Bufalino une étiquette un peu risquée — que lui-même n'utilise pas — en disant qu'il s'agit de « poèmes en prose », ou de « prose poétique ». Ce sera notre point de départ ; il s'agira de vérifier si cette définition convient ou non à Bufalino, en choisissant comme texte exemplaire et terrain d'analyse son premier roman, *Diceria dell'untore* (1981).

2. Les jeux de l'allitération

- 2 On remarque tout de suite, en feuilletant les pages de *Diceria dell'untore*, que l'auteur fait un usage intensif, voire obsessionnel, de l'allitération. Voici un catalogue d'exemples, très incomplet : « le materne mucose delle lenzuola », « pulire superbamente col mio sangue il sangue che sporcava le cose », « spiavo di soppiatto le risorse di scampo che mi restavano », « fiacchezze di fanciulla », « una bestia che vuole sgravarsi di noi, e scalcia e si scogliona senza criterio », « forzando lo spessore del sonno », « specchiarmi fino all'ultimo spigolo le scarnificate figure », « il molto potente pontefice dal cui labbro di lepre », « aver brancicato alla cieca, in cerca della cesura », « sorta di strozzato sorriso », « il cui fondo di funebre nevrastenia, sommosso dall'età, sobbolliva e sorgeva senza resistenza alla luce », « galassia di meduse morte », « una pezza scura posata sopra le palpebre », « sbucando da un bosco di biancheria », « le spalle strette e secche che tremavano », « un cielo chiuso da una cerniera lampo inceppata », « Infine una sigaretta, un solitario, il silenzio e il sonno, quando veniva », « solleva spruzzi di schiuma vermiglia », « quale sputo di vecchio o bacio di puttana o spora di vento », « un piumaggio che si spiuma, un pulviscolo di perline », « saliva verso la luce, sciancato, spaventato e smargiasso come un eroe », « un pio galoppino, il rampollo di un presepe meticcio », « lungo la strada come un segnale di spada o di stella », « torcendo sul collo il capo con collere di colomba », « una luce di luna riempie fino all'orlo la valle », « di tante febbri, e frasi, e fazzoletti zuppi di lacrime e sangue »⁵.
- 3 Les jeux de l'allitération ont souvent une justification d'ordre « phono-symbolique » ; c'est le cas, par exemple, de l'accumulation de consonnes qui suit, où les fricatives alvéolaires et les occlusives vélaires sourdes reproduisent le bruit sec et explosif d'une quinte de toux : « [...] uno scoppio di tosse, secco come uno sparo, la piegò in due, la sconvolse, inchiodandole sulla faccia una maschera sdrucita di vecchia⁶. » Mais ces mêmes successions de consonnes deviennent parfois une fin en soi : il n'est pas aisé de comprendre la raison des « s » qui se bousculent dans « germogliavano in me sotterranee, sfibrate speranze, sentivo sormontare in me per lei come uno svogliamento⁷ ». D'autres allitérations semblent avoir été construites par l'écrivain en faisant agir un mécanisme combinatoire d'alternance : « sonno rotto da scoppi rauchi », « accoccolarmi nella mia muda di moribondo, a sognare una strada color cenere », « Angelo e arpia, il tuo volo goffo e greve, il tuo colpo di becco sul petto »⁸. Sans oublier les cas où l'allitération vire au calembour : on trouve dans *Diceria dell'untore* des pyjamas qui *si pigiano* (« Che platea di pigiami a righe si pigiava nella sala »), ou encore des jours qui coulent avec la couleur des rêves (« i miei giorni colano col colore dei fiumi e dei sogni »)⁹.

- 4 Malgré certaines déclarations de Bufalino à ce sujet¹⁰, un tel déploiement de moyens phono-symboliques ne saurait être, à notre sens, une manifestation innée du talent de l'écrivain, encore moins le fruit d'un mouvement inconscient, qui ne franchirait pas le seuil d'une réflexion rationnelle et délibérée : ces correspondances ne sont pas dues au hasard, loin de là. Nous en voulons pour preuve les finesses d'analyse — peut-être excessives — que Bufalino lui-même étale dans *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, lorsqu'il se penche sur un exemple d'allitération tiré, justement, de *Diceria dell'untore*. Il s'agit du passage qui évoque des « bulbi d'occhi gonfi come bubboni¹¹ » ; voici le commentaire éloquent de l'auteur :

Qui si ha un endecasillabo con accento anomalo, che si scandisce in un terzetto di bisillabi centrali quasi perfettamente assonanti: *d'occhi, gonfi, come* (con uguaglianza di vocali e diversità di consonanti), mentre agli estremi si fronteggiano due parole irte di b raddoppiate, secondo uno schema A b b (b) A¹².

- 5 On le voit bien, Bufalino est un écrivain très aguerri sur le plan critique : en bonne logique, un écrivain si fin mérite une analyse tout aussi fine, ou qui aspire à l'être ; de même, la prose contrôlée et construite de *Diceria dell'untore* requiert un regard lucide, attentif aux mille facettes et ficelles de l'écriture, qui soit en mesure de déconstruire ce que l'écrivain a construit. Il y a par ailleurs, remarquons-le au passage, quelque chose de ludique — et d'éminemment postmoderne, si la littérature postmoderne se définit, entre autres choses, par le rapport enjoué qu'elle entretient avec ses propres sources et matériaux littéraires — dans cette façon qu'a Bufalino de jouer avec les sons, les consonnes et les voyelles. À propos de l'allitération, l'écrivain sicilien avoue, en s'abandonnant à l'énigme effet de son(s), en faire « uso e abuso¹³ » ; de même, dans un article recueilli dans *Saldi d'autunno*, il semble faire allusion à sa façon de composer certains textes par une juxtaposition mécanique de mots — des mots que le dictionnaire, en vertu de son ordre alphabétique, permet de rapprocher malgré leur sens éloigné. Le narrateur d'« Una mosca sul dizionario » s'amuse, en effet, à suivre les évolutions d'une mouche qui se pose à plusieurs reprises sur une page de dictionnaire ; le résultat de cette contemplation est l'ébauche narrative d'une aventure extraordinaire : « Che meraviglia se mi vien fatto di immaginare a soggetto una scena di taverna, dove giocatori di piribisso [un jeu de dés] sorseggiano un piretto [sorte de carafe] di pirazio [un type de cidre de poires], mentre nel camino crepita, incombustibile, il volo d'una pirausta [oiseau fabuleux censé vivre dans la flamme des fournaises]¹⁴ »

3. Rimes, assonances et autres effets phoniques et rythmiques

- 6 Un autre phénomène récurrent dans *Diceria dell'untore*, et qui relève de l'écriture poétique telle que Bufalino lui-même, comme nous l'avons vu, la définit, est celui des rimes internes. On en trouve qui sont enchâssées dans des asyndètes ou des polysyndètes, toujours avec une tendance assez évidente au calembour : « O quando tutte le notti — per pigrizia, per avarizia », « fa l'ingresso in veranda, ligneo, cinereo », « eterni protocolli e controlli », « quel filo di motivo evasivo », « Io sono bella, snella », « avrei osservato le manipolazioni della donna con sospetto e rispetto insieme », « la emottisi come vocazione, inclinazione viziosa dell'animo », « inaccaduti minuti »¹⁵. Tantôt, la rime interne est imparfaite, ou bien elle se réduit à une simple — mais

perceptible — assonance : « Passavano in corsa le Orse », « Purché si lascino péste, uste », « Fratello fu, perciò, e succubo e incubo », « ore creature parole », « una fascina che si consuma », « fatemorgane e moine », « gonfia di anamnesi, diagnosi, prognosi », « da quali catacombe e sconosciuti Piombi è fuggita », « la fluenza lenta di un fiume », « quel barbarossa cavaradossi »¹⁶. Tantôt, en revanche, le lien entre les mots adjacents est établi par une forte consonance : « un ribrezzo di pozzo », « un frullo d'ali d'allodola in cuore », « spruzzaglia d'acquazzone », « e lo zampillo del collo, e il volto, non so se più fiero o sonnambulo, con le pupille come timorose farfalle »¹⁷. Les exemples de jeu avec les préfixes, à la lisière entre paronymie et paronomase, ne manquent pas non plus (« menzogne e omissioni e ammissioni », « E m'incorpavano, mi scolpavano »¹⁸), ni les cas où les rimes et les assonances internes se répandent par contagion, jusqu'à toucher la période entière : « [...] nell'iride balena e si rintana un allarme di preda sorpresa. Ma chi è ora quest'uomo canuto, minuto [...] »¹⁹.

- 7 Dans un passage déjà cité de *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Bufalino évoque sa prédilection pour les rimes dissimulées dans les méandres de la période (« rime dissimulate nei meandri del periodo »²⁰) ; en cette matière, *Diceria dell'untore* ne fait pas figure d'exception. On peut relever des rimes et des assonances rapprochées, mais aussi relativement éloignées, qui restent cependant dans l'oreille du lecteur comme une sorte de basse continue « poétique » de l'écriture en prose (la basse continue étant une technique typique de la musique baroque, cette image galvaudée nous paraît, pour une fois, posséder une pertinence certaine). Voici une petite liste d'exemples, qui se dilaterait de beaucoup si seulement on prenait la peine de noter toutes les occurrences similaires dans le roman de 1981 : « le mie lumacature e polluzioni d'untore », « sentendo [...] nascere nei forni ancora illuminati l'afrore del pane ancora caldo, riconoscendo ad ogni cantone, dal suo latrato di cane fedele, dall'assafetida del suo sudore, il mio vecchio spavento che mi diceva buongiorno », « Più tardi mi affacciai a respirare il cielo di fuori, guardavo nella striscia fra le cimase passare uccelli di mare, bastò il loro grido a precipizio su di me a farmi fiorire nel cuore un singhiozzo di bufera abortita », « foglie al vento, fischi di convogli lontani », « il pezzetto di carnagione decrepita e bruna sotto la calottina di seta, l'odore di bertuccia inutilmente dissuasivo da un'irrigazione di brillantina recente », « Accordellate nei busti di velluto, con gonne di rafia a fiocchi e calze turchine, costumi che pensavo in disuso, camminavano come signore, distribuendo a destra e a manca la tenera mafia degli occhi », « sicuro di trovarmi sulla cresta di un riflusso amico che dal centro dell'imbuto d'abisso, dall'attirante vortice, per miracolo, m'allontanava », « Spensi la luce per cancellarlo, e nella stanza, al chiarore della luna, tornai a cercarla con gli occhi: sembrava dormire, come nella cuna d'una illesa natività »²¹.

- 8 Ces rimes internes déterminent souvent, par leur présence, une scansion rythmique particulière de la période, que souligne encore, parfois, la ponctuation : ce sont alors de véritables vers « cachés » qui émergent du texte en prose. De suite, nous allons proposer quelques exemples. Dans « un fischio d'intesa, un fumo di sera »²², l'assonance scande la période en deux *senari*, dont la présence est également soulignée par le parallélisme (et l'allitération) « fischio »-« fumo ». Dans « pigne sgranate, festuche strinate, locuste morte, spine come spade »²³, la rime s'appuie sur une structure rythmique comportant quatre « temps » de 5-6-5-6 syllabes respectivement. Dans « io pensavo, con un acido orrido aculeo di bramosia, alle sue membra emissarie d'umori, ai suoi sputi, colaticci, sudori, lacrime, essudati, ai suoi profluvii d'emorroissa dannata, alle

sue emottisi trionfali²⁴ », la rime « umori »-« sudori » souligne la correspondance rythmique entre « alle sue membra emissarie d'umori » et « ai suoi sputi, colaticci, sudori » : il s'agit de deux hendécasyllabes irréguliers avec un accent sur la septième syllabe (pour la précision, les accents tombent respectivement sur les 1^{re}, 4^e, 7^e et sur les 1^{re}, 3^e, 7^e syllabes). Enfin, dans « Sono morta, un pezzetto per volta²⁵ », la structure régulière du décasyllabe *manzoniano*²⁶, avec ses accents sur les 3^e, 6^e et 9^e syllabes, est encore relevée par la consonance du groupe latérale+occlusive dentale sourde. Ce type de vers « caché » est extrêmement fréquent dans la prose de *Diceria dell'untore*.

- 9 Les mots avec l'accent sur l'antépénultième peuvent exercer une fonction rythmique comparable : les *sdruciolli* — qu'ils soient contigus ou éloignés — impriment à la période une cadence dactylique. En voici quelques exemples (nous soulignons les accents toniques) : « còllera ilare », « prammatica senza dèroghe », « rimesso a mani asèttiche e svelte il nostro grùzzolo d'ossa, dove la febbriicola quotidiana », « la cùpola del plà tano », « all'ombra degli stessi ùmidi sàlici », « nobile scaligero garbo », « da una pòlvère nella carraia alla mia glòttide compiacente! », « gonfia di anàmnesi, diàgnosi, prò gnosi », « àcido òrrido acùleo di bramosia », « aggrondato e prèsbite lèmure », « fra braci già di cènere, la barbàrica pòrpora », « in bìlico sul discriminè mortale », « profè tico zìngaro », « Àtropo, Làchesi... dimentico sempre la terza... », « non so che pàrvolo invariabile broncio e nient'altro più che il vermiglio del suo vòmito supremo », « sulle soglie dell'improrogàbile epilogo », « ogni più remoto e vulneràbile alvèolo »²⁷.
- 10 Mentionnons, pour conclure, les passages où Bufalino jongle avec les mots jusqu'à frôler l'anagramme, au niveau microscopique du syntagme mais aussi sur l'échelle de la période. Parmi les exemples du premier cas de figure, on peut rappeler les « cartaveline velivole » du chap. XI²⁸, mais aussi les extraits suivants : « gusto di terroso rossetto », « morte o smemorate o nemiche », « altera tenera Kay! », « rancorosa golosità », « trilli di telefono simili a nitriti d'apocalisse »²⁹. Dans les trois citations suivantes, en revanche, c'est la période tout entière qui résonne d'assonances proches de l'anagramme : « miliardi di calcoli nel rene di un corpacciuto animale, la sua colica senza fine », « Lei con le fossette del riso, e la tosse, e le valve segrete del sesso », « una polpa di semi e di sangue. E io la mangio, la palpo, la odoro »³⁰.

4. Auto-conscience et clins d'œil

- 11 Il est peut-être intéressant d'observer que la plupart des aspects phoniques, rythmiques, rhétoriques, stylistiques que nous avons passés en revue sont pour ainsi dire « thématés » à l'intérieur du roman : autrement dit, les remarques des personnages de *Diceria dell'untore* — et d'autres textes de Bufalino — rejoignent celles du critique que je suis. Nous touchons là un point crucial pour l'interprétation de l'œuvre de Bufalino, à savoir l'auto-conscience prononcée de l'écriture, qui se situe presque toujours dans le domaine de la métalittérature (et souvent de la mise en abyme et de la « littérature spéculaire³¹ »).
- 12 À propos des rimes cachées, par exemple, nous pouvons mentionner l'entretien du narrateur avec Sebastiano, où celui-ci définit le sanatorium de la façon suivante : « “[...] dev'essere brutta [la Rocca] anche dall'alto : una cacca di vacca sulla collina”. “Bella rima” ironizzai, senza convinzione [...]”³². » Pour ce qui concerne les jeux anagrammatiques nous rappellerons une autre page de *Diceria dell'untore*, dans laquelle le personnage féminin principal, Marta, parle d'elle en jouant avec les mots : « [...] è

Marta ch'è morta. Marta morta, elementare cambio di vocale, da Angolino della Sfinge, nella pagina dei giochi³³. » Notre texte sanctionne l'importance capitale d'autres éléments de l'écriture de Bufalino, par exemple l'usage immodéré de l'oxymore (avec la métaphore, cette figure rhétorique est le cheval de bataille de l'écrivain sicilien, comme suffiraient à le montrer les titres de ses ouvrages, de *L'amaro miele* à *Argo il cieco* pour arriver à *La luce e il lutto*). Le docteur de la Rocca, surnommé *il Magro* [le Maigre], commence invariablement tous ses discours par une oxymore : « “Oh”, cominciò lui stucchevolmente, senza mutare l'ossimoro che era ogni volta il suo esordio, “oh il mio impaziente paziente [...]”³⁴. » On pourrait également penser à un aspect qui sort du cadre que nous nous sommes fixé, et que nous ne traiterons donc pas dans cet article : la dimension fortement littéraire de tous les épisodes de *Diceria dell'untore*, et l'espace considérable qu'assume la pratique de la citation dans le premier roman de Bufalino (mais aussi, une fois de plus, dans les textes qui l'ont suivi). Le Maigre cite avec acharnement, dans n'importe quelle circonstance et souvent hors de propos, les classiques de la littérature : « [...] mentre [une photographie de Marta] s'attorcigliava fra le fiamme e il Magro la commentava (essendo che in lui ogni cosa, apoteosi o rovina, era sempre dannata a travestirsi in parole di libri) con una citazione [...]»³⁵. »

- 13 En somme, les personnages de *Diceria dell'untore* font allusion de façon explicite, voire exhibée, aux pratiques textuelles privilégiées par l'auteur : tout se passe comme si Bufalino assumait la posture du théoricien en même temps que celle de l'écrivain, en éclairant le processus de composition pendant que celui-ci se déroule. Dès lors, quand il choisit la posture diamétralement opposée, celle de l'auteur qui ne sait pas grand-chose de ce qui se passe sur sa page, il n'est pas aisé de lui accorder une confiance entière. Dans *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, par exemple, l'écrivain sicilien fait mine de ne s'apercevoir qu'après coup des vers cachés dans sa prose, ce qui, au vu de l'extrême récurrence de ce phénomène prosodique dans *Diceria dell'untore*, paraît difficile à croire : « Io, naturalmente, non so di averceli messi, non l'ho fatto apposta e mi piacerebbe cercarli a caso in una pagina, insieme a voi, in qualunque mio testo³⁶. »

5. Prose « poétique » ou « sonore »

- 14 Face à la quantité d'exemples que nous venons de produire — il ne s'agit par ailleurs que d'une sélection, car le texte de *Diceria dell'untore* pourrait nous fournir un échantillonnage bien plus ample — une conclusion s'impose. Les allitérations, les rimes internes, les calembours, les jeux avec la paronymie et la paronomase, les vers cachés, les séries de mots avec l'accent sur l'antépénultième, les anagrammes imparfaits : tous ces phénomènes, et bien d'autres, nous autorisent à qualifier la prose de Bufalino d'éminemment poétique ou sonore ; autrement dit, le principe sur lequel se fonde l'écriture dans *Diceria dell'untore* — au demeurant, on n'oubliera pas le caractère représentatif, voire emblématique de ce roman — est celui de l'association phonique.
- 15 L'article intitulé « L'inchostro del diavolo », dans *Cere perse*, nous livre noir sur blanc cette clé d'interprétation :

[...] quando trascorro a volgere in negativo il senso originario dell'aggettivo 'corrusco', posso invocare, accanto alla correità di altri maggiori di me, il diritto di vita e di morte che sul vocabolario suole arrogarsi chi scrive; e dichiarare con sfacciataggine che l'orecchio ha le sue ragioni che la ragione non comprende; e che, insomma, 'corrusco' lampeggi pure a suo comodo, ma rima troppo con 'lusco' e

‘brusco’, ricorda troppo ‘corruccio’ e ‘fosco’ per non dover significare anche ‘torvo’ [...]³⁷.

- 16 Par ailleurs, dans un passage de *Saldi d'autunno*, Bufalino théorise l'existence d'une sorte d'autonomie du signifiant, et la primauté du *nomen* sur la *res* : « *Nomina sunt consequentia rerum?* È vero il contrario, forse, se è vero che la luce fu prima pronunciata e poi nacque. Così è altrettanto possibile che le cose della terra siano solo sogni e invenzioni, e le parole battesimi ed epitaffi di sogni³⁸. »
- 17 Si, en règle générale, la littérature en prose semble jaillir, chez Bufalino, d'une inspiration proprement poétique, le cas de *Diceria dell'untore* est encore plus symptomatique. L'écrivain avoue, en effet, avoir conçu son ouvrage comme une forme hybride, à la fois poème et prose, un *prosimètre* donc, à l'instar du grand modèle dantesque de la *Vita Nova* ; ce n'est qu'au dernier moment que son texte fut émondé de toute arborescence poétique pour assumer la forme qu'il a encore aujourd'hui : « Vero è, d'altronde, che originariamente [*Diceria dell'untore*] voleva essere una sorta di *Vita Nuova*, con poesie alternate ai capitoli. E in tale veste approdò in casa editrice, salvo a essere poi ridotta nella forma odierna, mentre le poesie finivano col far corpo con le pagine di *Amaro Miele*³⁹. »

6. Une tradition littéraire

- 18 On peut se demander si la prose « sonore » et « construite » de *Diceria dell'untore* a des précédents dans la littérature italienne du xx^e siècle. Poser cette question équivaut à en susciter une autre, celle de la mémoire littéraire : serait-il possible qu'un écrivain si féru de littérature comme Bufalino se soit souvenu de ses prédécesseurs dans le domaine de la prose poétique ? Serait-on, dès lors, en face d'une application singulière des mécanismes de la citation et de l'allusion, fondée non pas sur la reprise — plus ou moins littérale — de la parole d'autrui, mais plutôt sur l'imitation d'« une langue, c'est-à-dire [d']un code où les particularités du message ont été rendues aptes à la généralisation⁴⁰ » ? Autrement dit, si l'on admet avec Gérard Genette que le pasticheur « a essentiellement affaire à un style », à une *manière*, « et accessoirement à un texte⁴¹ », pourrait-on définir l'auteur de *Diceria dell'untore* comme le pasticheur d'une tradition littéraire en prose bien précise, qui compte en Italie, à partir de la fin du xix^e siècle, d'illustres représentants ?
- 19 Nous croyons qu'on peut répondre par l'affirmative à toutes ces questions. Des romans, des récits, des traités comme *Forse che sì, forse che no* de Gabriele D'Annunzio (1910, mais pensons déjà au *Trionfo della Morte*, 1894), *La piramide* d'Aldo Palazzeschi (1926), *Hilarotragoedia* de Giorgio Manganelli (1964), et bien d'autres, sont régis par ce même principe de l'association phonique qui gouverne *Diceria dell'untore*. Ne pouvant pas examiner tous ces textes dans l'espace par définition restreint d'un article, nous nous concentrerons sur *La piramide*, car la filiation Palazzeschi-Bufalino est très intéressante à plus d'un égard.

7. La piramide de Palazzeschi : un modèle ?

- 20 Parmi les « romans extraordinaires » composés entre 1907 et 1914 et publiés entre 1908 et 1926⁴², *La piramide* est à la fois le dernier (écrit en 1912-1914, il ne fut publié

qu'en 1926) et le moins connu. Il s'agit cependant d'un texte fondateur de par son outrance expressive même, qui le rend sans doute moins facile d'accès que : *riflessi et Il codice di Perelà*.

- 21 La prose de Palazzeschi nous aide à comprendre, nous semble-t-il, certaines caractéristiques du premier roman de Bufalino. Il y a par exemple, dans *Diceria dell'untore*, un passage où le docteur s'en prend à l'auteur de ses jours, en s'abandonnant à un véritable réquisitoire contre celui qu'il appelle le « Dieu-garou » : « No, ragadi siamo, ragadi sopra il grugnoculo di Dio, caccole di una talpa enorme quanto tutto, carni crescenti, pustole, scrofole, malignerie che finiscono in oma, glaucomi, fibromi, blastomi⁴³... » On retrouve ici ces procédés « sonores » dont nous avons déjà dressé la liste : l'allitération (« carni crescenti »), les rimes et assonances internes (« pustole »-« scrofole », « glaucomi »-« fibromi »-« blastomi »), une forte concentration de mots avec un accent sur l'antépénultième (« ràgadi », « càccole », « pùstole », « scròfole »). Comparons cette courte citation de Bufalino à un endroit du premier chapitre de *La piramide*, où le Pessimiste, en réfutant les arguments proposés par son *alter ego* l'Optimiste, peint dans les couleurs les plus sombres l'existence humaine :

Fignoli, ulcere, bubboni, scoli, catarri, tubercoli, cancrene, paralisi, accidenti, tiri a secco, tutto, tutto per la gioia e delizia dei tuoi giorni, per quel bene grandissimo [la vie] che ti fu dato: tifo, peste, colera, febbre gialla e quartana, polmonite, delirio, trombosi, furor tremens, follia... ad ogni svolta incontrerai disseminati nel tuo percorso⁴⁴.

- 22 Comme on peut le voir, les phénomènes rythmiques et stylistiques sont les mêmes que nous avons relevés chez Bufalino : allitération (« febbre gialla », « furor tremens », « follia »), mots *sdruciolli* contigus (« fignoli », « ulcere », « tubercoli », « paralisi »), rimes internes (à remarquer notamment la série « fignoli »-« scoli »-« tubercoli », rime pour l'œil renforcée par la présence de deux accents sur l'antépénultième).
- 23 Cependant, bien plus que les correspondances ponctuelles, c'est ce que nous avons appelé la « manière » qui compte ici, à savoir un ensemble de stratégies textuelles qui jouent un rôle décisif à la fois chez Palazzeschi et chez Bufalino. Prenons le passage suivant, parfaitement exemplaire du style de *La piramide* :

Acqua! Ottima acqua! Pura. Sicura. Tu benigna, la terra inondi, mondi e rianimi. Sciula discendi, o viatrice garrula, sgorgante di giovinezza e beltà; rispecchi nel cammino la frescura dei boschi, le fronde delle rive le erbe e i fiori, rispecchi finestrelle olezzanti da cui si partono gioiosi motivi, canti d'innamorati, d'avanzali curiosi, e rechi ovunque la vita gioconda; nell'etere risali, verso il cielo infinito, per le sue vie celesti vaporeggiando, rapidamente voli, o vittoriosa, e benefica in copia ridiscendi [...]. Pioggia! Neve! Rugiada! Tutto in te si apre e si confida, tutto si corona di te, in te si ritempra e si feconda, o acqua monda⁴⁵!

- 24 Nous retrouvons dans ce passage, une fois de plus, tous les éléments que nous avons considérés comme typiques de la prose sonore de *Diceria dell'untore*. Parmi les principaux, mentionnons l'allitération (« garrula, sgorgante di giovinezza »), les séries phono-symboliques (« frescura », « fronde », « fiori »), une scansion rythmique prononcée, avec une présence conséquente de vers « cachés » (le *martelliano* « rispecchi nel cammino / la frescura dei boschi », les hendécasyllabes « le fronde delle rive le erbe e i fiori », « e rechi ovunque la vita gioconda », « e benefica in copia ridiscendi », les *settenari* « canti d'innamorati », « d'avanzali curiosi », « nell'etere risali », « verso il cielo infinito », « rapidamente voli »), et surtout une panoplie complète de rimes et d'assonances internes : « Pura »-« Sicura »-« frescura », qui entrent en résonance avec « Sciula », qui à son tour rime pour l'œil avec « garrula », la longue série « inondi »-« m

ondi »-« discendi »-« fronde »- « gioconda »-« vaporeggiando »-« ridiscendi »-« feconda »-« monda », sans oublier le trinôme « gioiosi »-« curiosi »-« vittoriosa »⁴⁶.

- 25 En somme, dans *La piramide* comme dans *Diceria dell'untore*, l'écriture narrative trouve sa source dans ce que nous avons appelé le principe de l'association phonique : les inventions verbales se suivent sans interruption, les échos sonores se répondent d'une ligne à l'autre et d'une page à la suivante ; la dimension argumentative du texte — très forte dans le cas de Palazzeschi : un véritable syllogisme — finit par être éclipsée par la structure rhétorique et discursive d'une prose si luxuriante qu'elle capte l'attention du lecteur tout entière. Une différence non négligeable sépare toutefois les deux écrivains et les deux textes : dans *La piramide*, malgré la formidable créativité linguistique déployée par Palazzeschi, l'écriture n'est jamais si exhibée, si métalittéraire et complaisante que chez Bufalino ; elle relève, au contraire, de cette légèreté qui caractérise toute la production de l'écrivain florentin, plus particulièrement ses œuvres de jeunesse.

8. Les beautés de la création selon Palazzeschi et Bufalino

- 26 Un récit du recueil *L'uomo in vaso* (1986) qui s'intitule *La bellezza dell'universo* pourrait fournir une confirmation supplémentaire à notre hypothèse d'une filiation Palazzeschi-Bufalino. Une fois de plus, l'écrivain sicilien semble puiser son inspiration dans le premier chapitre de *La piramide*. Chez Palazzeschi, l'Optimiste, en se trouvant sur une sorte de belvédère en compagnie du narrateur et du Pessimiste — qui, lui, est complètement oublié pendant toute la durée du discours de son antagoniste —, se penche sur la plaine en contre-bas, en s'abandonnant à une exaltation rhétorique des beautés de la création ; le protagoniste de Bufalino, en revanche, atteint une profonde compréhension de *la beauté de l'univers* en oscillant sur une balançoire pendant une matinée d'été. Dans les deux cas, la ferveur poétique qui envahit le personnage l'incite à élever un hymne aux merveilles de la création, après un prélude assorti de similitudes aux référents musicaux. Palazzeschi : « [L'Ottimista] parve affacciarsi a una finestra dalla quale a perdita d'occhio si scorgesse la più smisurata e malinconica pianura, la più nostalgica che occhi umani abbiano mai visto, e [...] verso quella, beato e satollo, *con tanto di chitarra in mano indirizzare una patetica canzone*⁴⁷ » ; Bufalino : « Né questo sentimento si restrinse a stagnargli quieto nell'intimo, ma, a somiglianza di un mosto che fermenti nel tino, gli gorgogliò sulle labbra *in schiumosa mareggiata di suoni*, indigliele aprì fino a farsi *dirotto cantico e osanna*⁴⁸ ». Suivent les hymnes en question : celui du personnage de Palazzeschi est plus long, plus détaillé, non seulement parce qu'il prend place au sein d'une narration plus étendue, qui se prolonge jusqu'à atteindre la mesure d'un court roman, mais aussi parce que, chez Bufalino, les effusions du poète Severino Paceco sont interrompues par l'apparition d'une jeune fille, qui est à l'origine de l'épilogue érotico-tragique du récit. Malgré cette différence pour ainsi dire de taille, les extraits en question se ressemblent d'une façon étonnante. Voici les « tirades » que l'Optimiste de Palazzeschi consacre au soleil, à l'eau (dans un passage déjà cité, mais que nous transcrivons ici pour mémoire), et aux plantes :

Sole dei meriggi d'estate infuocati, che indori le brezze e fai scintillar le brine nelle mattine invernali. Sole che gonfi le nubi sulla terra, sui mari; che baci le vele, che frughi nei solchi, che dai i colori alle bandiere. Grande! Grande Signore⁴⁹!

Acqua! Ottima acqua! Pura. Sicura. Tu benigna, la terra inondi, mondi e rianimi. Sciula discendi, o viatrice garrula, sgorgante di giovinezza e beltà; rispecchi nel cammino la frescura dei boschi, le fronde delle rive le erbe e i fiori, rispecchi finestrelle olezzanti da cui si partono gioiosi motivi, canti d'innamorati, davanzi curiosi, e rechi ovunque la vita gioconda; nell'etere risali, verso il cielo infinito, per le sue vie celesti vaporeggiando, rapidamente voli, o vittoriosa, e benefica in copia ridiscendi [...]. Pioggia! Neve! Rugiada! Tutto in te si apre e si confida, tutto si corona di te, in te si ritempra e si feconda, o acqua monda⁵⁰!

Piante! Robuste piante! Creature magnifiche del Signore. Voi dalla madre eterna che non conosce fatica, non conosce riposo, succhiate l'alimento in continuità, e il meglio di sé spremete in voi, in voi rifulge, nelle vigorose membra vostre, nelle superbe chiome, e sulla vostra fronte si rispecchia tranquilla. Piante dai muscoli di ciclope: incrollabili; dai nervi di gigante; eroiche; lunghe distese sfidanti la tempesta, esili piante che le membra porgete dolcemente all'amplesso dei venti e ai loro sussurri, e con le braccia cingete in uno slancio di tenerezza; pianticelle rampicanti e a mani giunte inginocchiate, supplicando per godere anche voi un po' di azzurro e mai sapete saziarvene; erbe, morbidissimi tappeti di fresca sensualità, su cui risplendono tutti i colori, tutti i profumi esalano, come niun Re ebbe sì belli, ogni Regina bramò; fiori dalle bocche sorridenti, vellutate, dalla pelle di raso e le vesti veline, che spremete il cuore e la vostra bellezza sotto i baci del sole⁵¹.

- 27 Et voici, à présent, les deux hymnes au ciel et à la mer que déclame emphatiquement le protagoniste de *La bellezza dell'universo* :

«O cielo! [...] Sei bello. Arcibello. Tu e le tue nuvole, le quali non si capisce che simulacri siano, e di che. Se cifre geroglifiche e pedagogiche; o crolli d'alti castelli; o rassegne di flotte regali; o processioni di sogni... Fino a quando un mattino, oggi per esempio, un vento le disfa, una calura le squaglia, e tu ridivieni di colpo questo schietto cristallo di rocca, questo duro orbe di blu, la pupilla d'un guercio, onniveggente dio...» Soffiò via con dolcezza il granello di forfora che gli era cascato sull'omero e proseguì: «Come vorrei, insondabile cielo, starmene a guardia di te, per il tempo che m'avanza! Da una garitta di torre, con la sola compagnia d'un bicchiere d'acqua e d'un pane. Per capire se sei smeraldo senza peccato o perla scaramazza, viscere del tutto o fauci del niente... Di cui si dice che non hai confini, ma altri dice che t'incurvi e avvolgi a morderti la fiammeggiante coda... E inanelli lune con soli, e intrecci albe e tramonti, saetti zig zag di fulmini entro il fogliame delle galassie... Serpente cielo. Albero cielo. Giusto, arcano, bellissimo, arcibellissimo cielo!»⁵².

«Tu, mare! [...] Tu, mare, innumerevole lingua. Che ti conformi a lambire le più picciole rientranze di scoglio non meno che i golfi amplissimi dei continenti. E ora fiotti, lusinghevole e blando, ora ruggisci con tutte le buccine e le cornette del finimondo. Cupolone di umida tenebra sulla fronte dell'affogato; compiacente grembo all'ingresso del cimentoso bagnante... Mare, che devo dirti, se non che selvaggio m'affascini e tenero m'innamori? E che ogni volta mi sembra, mirandoti, che niente, meglio del tuo essere e non essere e riessere, somigli alla natura di Dio?»

⁵³.

- 28 Ajoutons à cela un troisième exemple tiré de Bufalino, la longue prétérition qui permet au narrateur d'énumérer les arguments que Severino Paceco allait sans doute traiter, s'il n'avait pas été interrompu par l'apparition féminine déjà mentionnée :

Chissà cosa avrebbe detto ancora del fuoco e della terra, e dei minerali, vegetali e animali che l'abitano, e delle stagioni che la vestono e svestono... e della grandezza dell'uomo, e del suo gusto, odorato, udito e tatto; e vista, soprattutto, per riconoscere le dissipate meraviglie che covano dentro la luce. E come l'uomo ride e piange, dorme e si sveglia. E ricorda... [...] E avrebbe discorso dei cristalli e dei coralli, della lava e dell'acqua. E come s'arrugginisce una foglia caduta o trema un germoglio sul melo; e come odora il fieno tagliato dopo la pioggia. Le pietre preziose, le catene dei monti; il passo dei pachidermi e il battito d'ali della falena;

e il tempo, la bellezza, la morte... Chissà cosa avrebbe cantato ancora e lodato,
Severino Paceco, se, sbucando dalla siepe, la ragazza non gli si fosse parata incontro
[...]⁵⁴.

- 29 Les ressemblances entre nos six extraits sont, comme chacun peut le voir, frappantes. Il serait à présent redondant de revenir sur ces procédés sonores et rythmiques que nous avons longuement analysés (allitérations, rimes internes, calembours, vers cachés, etc.), et qui sont à l'œuvre aussi dans ces passages ; remarquons juste un exemple éloquent, la série « cielo »- « bello »-« Arcibello »-« crolli »-« castelli »-« cristallo »-« pup illa »- « granello », qui donne une cadence particulière, presque le tintement d'un grelot, à notre première citation de *La bellezza dell'universo*.
- 30 Plutôt que de reformuler des remarques déjà faites, concentrons-nous sur la *structure d'ensemble* — rhétorique et discursive — des pages en question. Dans les deux textes, le poète s'adresse directement aux éléments naturels qui font l'objet de son panégyrique, par une apostrophe (et une exclamation) qui introduit une succession de propositions relatives : « Sole dei meriggi d'estate infuocati, che [...] » ; « Acqua! Ottima acqua! Pura. Sicura. Tu benigna, la terra inondi [...] » ; « Piante! Robuste piante! Creature magnifiche del Signore. Voi [...] »⁵⁵ ; « O cielo! [...] Sei bello. Arcibello. Tu e le tue nuvole, le quali [...] » ; « Tu, mare! [...] Tu, mare, innumerevole lingua. Che [...] »⁵⁶. Si l'*incipit* des six hymnes est un vocatif solennel, à l'autre bout de la séquence d'éloge nous trouvons une clause rhétorique similaire, fondée sur une accumulation d'adjectifs à la signification hyperbolique qui attestent sans possibilité d'erreur le caractère exceptionnel du phénomène observé : « Grandissimo! Stragrande! Eccezionale! Immenso! » ; « Candida!... Argentea!... Pudica!... Vereconda! » ; « Acqua! Ottima acqua! Pura. Sicura »⁵⁷ ; « Serpente cielo. Albero cielo. Giusto, arcano, bellissimo, arcibellissimo cielo! »⁵⁸. En passant du « Grandissimo! Stragrande! » de Palazzeschi au « Sei bello. Arcibello » de Bufalino, on reste tout de même dans le royaume de l'ineffable...
- 31 Ces deux éléments — *incipit* et *explicit* — qui relèvent d'une démarche rhétorique exclamative entourent, de même qu'un récit-cadre dans lequel seraient emboîtés d'autres récits, le panégyrique proprement dit. À propos de celui-ci, observons qu'il est, dans nos six exemples, extrêmement bien construit et organisé sur le plan rhétorique. La clé de voûte du discours est toujours la même figure *per ordinem*, l'*isocolon* syntaxiquement équivalent ou parallélisme, qui assume souvent une fonction antithétique (voici un bel exemple chez Bufalino : « viscere del tutto o fauci del niente »⁵⁹). Par ailleurs, le parallélisme se déploie plus librement et plus efficacement grâce à la fréquence très élevée, voire obsessionnelle, de la coordination par polysyndète, présente ici dans ses deux formes : la copulative et la disjonctive. À Palazzeschi qui abonde en chiasmes, Bufalino répond par une profusion d'oxymores. Dans les deux cas, en outre, on remarquera les anaphores récurrentes, qui font écho à l'apostrophe initiale et constituent une sorte de *Leitmotiv* dans la suite de nos textes : « Sole dei meriggi d'estate [...] Sole che gonfi » ; « rispecchi nel cammino [...] rispecchi finestrelle » ; « Piante! Robuste piante! [...] Piante dai muscoli di ciclope [...] esili piante »⁶⁰ ; « O cielo! [...] insondabile cielo [...] Serpente cielo » ; « Tu, mare! [...] Tu, mare, [...] Mare, [...] »⁶¹. Quant au dernier extrait de *La bellezza dell'universo*, il repose entièrement sur le refrain « E come [...] e come ». Pendant qu'elle fournit un axe rhétorique supplémentaire au chant de louanges, l'anaphore engendre un rythme presque liturgique, bien digne d'une prière de remerciement.

- 32 Tout bien considéré, on pourrait affirmer que, dans *La bellezza dell'universo*, les convergences d'écriture ponctuelles avec la prose sonore de *La piramide* — ces dispositifs rythmiques et phono-symboliques que nous avons décrits avec force détails — sont « enchâssé(e)s » dans une structure rhétorique complexe, qui nous renvoie à l'illustre tradition littéraire du panégyrique. Par ailleurs, les deux hymnes à la création de Palazzeschi et Bufalino sont d'autant plus proches l'un de l'autre qu'ils ne font nullement mystère de leur substance magnifiquement littéraire : au contraire, Bufalino et Palazzeschi affichent ici leur maîtrise absolue de la langue littéraire italienne dans toutes ses déterminations historiques, et se plaisent à fabriquer deux morceaux d'anthologie qui, par leur excès de « littérarité », s'inscrivent automatiquement dans le domaine des écritures « au second degré » (plus précisément du pastiche, si nous gardons à l'esprit la définition de Gérard Genette mentionnée plus haut). Ce n'est pas un hasard si, dans les deux cas, la voix « sincère » du chanteur des merveilles de l'univers — l'Optimiste de Palazzeschi tout comme le Poète inspiré de Bufalino — trouve son pendant ironique dans les commentaires prosaïques du narrateur.

ANNEXES

Lettre inédite de Gesualdo Bufalino à Stefano Lazzarin

L'article précédent tire son origine d'un travail de recherche que je rédigeai à la Scuola Normale Superiore de Pise, en mai 1992. Après avoir discuté mon texte avec mon directeur de recherches à l'École, Piero Cudini, et l'avoir présenté aux autres *normalisti* qui fréquentaient son cours de littérature italienne contemporaine, je pus obtenir, grâce à l'intercession d'Elena Salibra, l'adresse postale de Gesualdo Bufalino ; j'envoyai donc à l'écrivain, avec toute la confiance de mes vingt-deux ans, une version tapuscrite de mon étude. Dans cette première ébauche figuraient les idées que je viens d'exposer et beaucoup d'autres, qui avaient peut-être le tort de ne pas trop s'accorder entre elles ; l'hypothèse d'une dérivation de certains textes de Bufalino de *La piramide* était également énoncée, avec la plupart des exemples qui la sous-tendent dans l'article d'aujourd'hui.

Bufalino répondit très courtoisement, par une longue lettre rédigée à la machine. Il y prenait la peine de commenter plusieurs de mes hypothèses de lecture, y compris celles qui devaient lui paraître franchement irritantes. La transcription de cette lettre inédite du 23 juillet 1992, qui pourra confirmer ou invalider les conjectures formulées plus haut, me servira pour conclure, dans un esprit (je l'espère) ouvert et « dialogique » — même s'il s'agit d'un dialogue à distance, dont les interlocuteurs ont disparu, dans un sens ou dans l'autre, depuis plus de vingt ans. Voici donc le texte de la lettre en question :

23 luglio 1992

Caro Lazzarin,

La ringrazio per l'invio del Suo saggio che ho trovato assai stimolante e sulle cui conclusioni fondamentalmente concordo, non senza qualche riserva che le dirò più tardi, dopo aver corretto qualche dato di fatto e averle fornito due o tre notizie utili allo sviluppo del Suo lavoro.

1) *Il fiore breve* (vedi bibliografia) era il titolo originario di *Argo il cieco*⁶². Non capisco come sia potuto arrivare fino a Lei, dal momento che era presente, per quel che ricordo, solo nel manoscritto della prima stesura. Comunque come voce bibliografica non esiste.

2) È uscito da pochi giorni l'ultimo numero d'una rivista[,] *Nuove Effemeridi*, editore Guida, Piazzale Ungheria, Palermo (ma presente, suppongo, nelle migliori librerie)⁶³. Si tratta d'un numero unico a me dedicato, con amplissima bibliografia, antologia della critica, inediti giovanili ecc. Potrà servirLe.

3) È uscito nelle edizioni scolastiche Bompiani un *Menzogne* ecc. commentato da Nunzio Zago⁶⁴, dove tutte le fonti e le criptocitazioni (col mio aiuto) sono minuziosamente decrittate. Vedrà lì, per esempio, che a p. 75 il romanzo di Balzac a cui s'allude non è *Ferragus* ma *Papà Goriot* (ultima scena). Quanto all'immagine di Parigi come colosso sdraiato è desunta dall'articolo di un giornalista saintsimoniano, Charles Duveyrier⁶⁵, pubblicato nel 1831 da cui probabilmente Balzac trasse ispirazione (*Ferragus* è del '33, *Goriot* del '35). Il testo si trova in *Anthologie du journalisme*, par P. Ginisty, Delagrave, Paris, 1917[.]

Eccomi ora alle osservazioni :

Lei tende ad estendere taluni miei contegni dall'ambito della scrittura all'ambito psicologico, costruendo un personaggio che non mi somiglia, di compiaciuto simulatore e furbo costruttore d'un mito di sé. Sarebbero dunque effetto di un'antica lungimiranza i quarant'anni di silenzio durante i quali mai ebbi a spedire un rigo di manoscritto a nessun critico o editore? E oggi a quale strategia obbedirebbe la pubblicazione di tanti testi *sibi et paucis*, fuori commercio? Non è più semplice, più caritatevole pensare a una sofferta e umana altalena fra logorrea e omertà? «Gogne guardinghe del cuore» è un mio verso di *Amaro miele*⁶⁶, scritto quasi mezzo secolo fa e fotografa la mia sorte.

[M]a non solo in questo caso la Sua intelligenza (ottima intelligenza, beninteso) soffre di un eccesso d'acume e quindi di una propensione al sospetto. Come quando (pag. 7, nota 1) Lei si mostra abbastanza certo che io m'accorga dei versi e allitterazioni che si nascondono nelle mie pagine. Rileggendo sì, senza dubbio. Ma non certo nell'atto del comporre. Pensi che quando ho scoperto (fu una sorpresa) l'allitterazione che chiude le mie *Calende*⁶⁷ («un cappuccio gli cala sul capo e lo acceca»), mi sono sforzato (inutilmente) di cercare soluzioni alternative, nel timore che apparisse una clausola artificata e voluta.

Io credo, viceversa, che in me grappoli di suoni-sensi contigui tendano naturalmente a comporsi insieme per reciproco magnetismo, sulla frontiera fluida che divide

incoscienza da coscienza, necessità da libertà (veda in proposito le prime pagine di *Cur ecc.*).

Veniamo infine alle fonti : le analogie con *La piramide* hanno colpito anche me. Ma esiste un fatto solido quanto una roccia ed è che io non ho letto mai *La piramide*. Come non ho letto il racconto di Buzzati e *Ti con zero* (altro è il Calvino che amo). Semmai nell' *Uomo invaso* si odora la presenza di Borges.

Per Montale nessun dubbio (anche se « balbe » m'è venuto direttamente da Dante⁶⁸ e la flottiglia di carte da un autentico ricordo d'infanzia)⁶⁹[.] Del resto io quanto più posso, le mie fonti le dichiaro...

Nient'altro, ho scritto più di quanto pensassi e il merito è Suo, per avermi a più riprese sobillato a rispondere. Non mi resta che ringraziarla ancora dell'attenzione e augurarLe buon lavoro e buone vacanze.

Suo, cordialmente

Gesualdo Bufalino

NOTES

1. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere, Taormine, Ottobre Letterario, 1989, p. 24-25.
2. *Ibid.*, p. 25.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 24.
5. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, Palermo, Sellerio, 1981, respectivement p. 13, 16 (pour les 3 citations suivantes), 23, 28, 39, 52-53, 54, 55, 65, 69, 74, 82, 82, 84, 99, 100, 105, 122, 130, 144, 159, 165, 169, 184. Ici et dans la suite, sauf mention contraire, les italiques qui signalent les phénomènes stylistiques, rhétoriques, phoniques appartiennent à l'auteur de cet article.
6. *Ibid.*, p. 60.
7. *Ibid.*, p. 140.
8. *Ibid.*, respectivement p. 25, 26, 50.
9. *Ibid.*, respectivement p. 56 et 46.
10. Voir par exemple la lettre qui figure en annexe à cette étude.
11. *Ibid.*, p. 65.
12. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, ouvr. cité, p. 34.
13. *Ibid.*, p. 35.
14. G. Bufalino, *Saldi d'autunno*, Milan, Bompiani, 1990, p. 205.
15. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ouvr. cité, respectivement p. 13, 30, 33, 38, 95, 138, 185, 189.
16. *Ibid.*, respectivement p. 30, 31, 45, 80, 94, 96, 115, 120, 126, 138.
17. *Ibid.*, respectivement p. 13, 49, 112, 116.
18. *Ibid.*, respectivement p. 137 et 171.
19. *Ibid.*, p. 79.
20. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, ouvr. cité, p. 25.
21. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ouvr. cité, respectivement p. 34, 81-82, 82, 92, 147, 164, 175, 179-180.
22. *Ibid.*, p. 39.
23. *Ibid.*, p. 101-102.

24. *Ibid.*, p. 115-116.
25. *Ibid.*, p. 129.
26. Qu'on appelle de la sorte parce qu'il a été très fréquemment utilisé par Manzoni dans ses tragédies et ses hymnes.
27. *Ibid.*, respectivement p. 22, 28, 33, 38, 77, 87, 105, 115, 115, 141, 159, 160, 170, 175, 179, 192, 194-195.
28. *Ibid.*, p. 113.
29. *Ibid.*, respectivement p. 38, 38, 77, 114, 134.
30. *Ibid.*, respectivement p. 23, 76, 165.
31. L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
32. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ouvr. cité, p. 104.
33. *Ibid.*, p. 129.
34. *Ibid.*, p. 142.
35. *Ibid.*, p. 183.
36. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, ouvr. cité, p. 32-33.
37. G. Bufalino, *Cere perse*, Palerme, Sellerio, 1985, p. 34.
38. G. Bufalino, *Saldi d'autunno*, ouvr. cité, p. 246.
39. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, ouvr. cité, p. 32.
40. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992, p. 109.
41. *Ibid.*, p. 107.
42. Voici les premières éditions des *Romanzi straordinari* (ce titre d'ensemble fait son apparition dans l'édition Vallecchi de 1943) : *riflessi*, Florence, Cesare Blanc, 1908 ; *Il codice di Perelà*, Milan, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1911 ; *La piramide*, Florence, Vallecchi, 1926. Nos citations seront tirées de l'édition définitive : A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, Milan, Mondadori, 1958.
43. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ouvr. cité, p. 24.
44. A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, ouvr. cité, p. 754.
45. *Ibid.*, p. 727.
46. *La piramide* est riche en virtuosités de ce genre. Un passage comme le suivant présente, par exemple, des rimes embrassées, selon le schéma A-B-B-A : « Cadrai con tutto il tuo orgoglio, la tua boria smisurata, la tua fallace bellezza, la tua grazia mendace, la tua vittoria » (*ibid.*, p. 768).
47. *Ibid.*, p. 722. C'est nous qui soulignons.
48. G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milan, Bompiani, 1986, p. 136. C'est nous qui soulignons.
49. A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, ouvr. cité, p. 722.
50. *Ibid.*, p. 727.
51. *Ibid.*, p. 728.
52. G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, ouvr. cité, p. 136.
53. *Ibid.*, p. 138.
54. *Ibid.*
55. A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, ouvr. cité, respectivement p. 722, 727, 728.
56. G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, ouvr. cité, respectivement p. 136 et 138.
57. A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, ouvr. cité, respectivement p. 723, 724, 727.
58. G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, ouvr. cité, p. 136.
59. *Ibid.*, p. 138.
60. A. Palazzeschi, *Opere giovanili*, ouvr. cité, respectivement p. 722, 727, 728.
61. G. Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, ouvr. cité, respectivement p. 136 et 138.
62. G. Bufalino, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, Palerme, Sellerio, 1984.
63. *Nuove Effemeridi*, numéro monographique consacré à Gesualdo Bufalino, vol. V, n° 18, 1992.
64. G. Bufalino, *Le menzogne della notte*, introduction et notes par N. Zago, Milan, Bompiani, 1994.
65. 1803-1866.

66. G. Bufalino, *L'amaro miele*, Turin, Einaudi, 1982.

67. G. Bufalino, *Calende greche*, Naples, Guida, 1990.

68. Voir respectivement : G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, ouvr. cité, p. 14 : « si scambiavano frantumi di suono, una poltiglia di sillabe balbe » ; Dante, *Purg.*, XIX, v. 7 : « una femmina balba » ; mais aussi E. Montale, « Mediterraneo. VIII » (*Ossi di seppia*, 1925), v. 5 : « il mio balbo parlare ».

69. Voir respectivement : G. Bufalino, « Il vecchio e l'albero », dans Id., *L'uomo invaso e altre invenzioni*, ouvr. cité, p. 142 : « Per favore un ricordo, implorò, uno solo. E subito a tentoni miracolosamente lo ritrovò, un ricordo remoto, di quello stesso luogo e di sé bambino, quando gli piaceva mettere in acqua flotte di fuscilli e seguirne dalla sponda la gara attraverso vortici, agguati di sirti, cascate... » ; E. Montale, « Poesie per Camillo Sbarbaro. II. Epigramma » (toujours dans les *Ossi di seppia*), v. 1-6 : « Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori / carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia / mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori. / Sii preveggenza per lui, tu galantuomo che passi: / col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia, / che non si perda; guidala a un porticello di sassi ».

RÉSUMÉS

Cette étude pose la question de l'appartenance de *Diceria dell'untore* [*Le semeur de peste*] à la tradition littéraire italienne de la prose poétique, en comparant notamment quelques passages du roman de Bufalino — et du récit *L'uomo invaso* — avec *La pyramide* de Palazzeschi. L'article contient également la transcription d'une lettre inédite de l'écrivain.

Questo studio indaga sull'appartenenza di *Diceria dell'untore* alla tradizione letteraria italiana della prosa poetica, paragonando in particolare alcuni passi del romanzo di Bufalino — e del racconto *L'uomo invaso* — con *La piramide* di Palazzeschi. L'articolo contiene inoltre la trascrizione di una lettera inedita dello scrittore.

The essay inquires about the belonging of Gesualdo Bufalino's *The Plague Sower* [also translated more literally as *The Plague Spreader's Tale*] to the tradition of prose poetry in Italy. To this aim, it compares passages from Bufalino's novel—as well as from his short story *The Invaded Man*—with Aldo Palazzeschi's *The Pyramid*. It also includes an unpublished letter of the Italian writer.

INDEX

Mots-clés : prose poétique, Bufalino, Palazzeschi, Le semeur de peste, littérature italienne du XXe siècle

Parole chiave : prosa poetica, letteratura italiana del Novecento, Bufalino, Palazzeschi

Keywords : literary genres, prose poetry, Italian 20th-century literature, Bufalino, Palazzeschi

AUTEUR

STEFANO LAZZARIN

Université Jean Monnet – Saint-Étienne